IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo.

Anno II — N. 3 — 16 Febbraio 1925

NOVITÀ:
M. VINCIGUERRA
Un quarto di secolo
(1900-1925)
Si spedisce franco di porto a chi manda vaglia di L. 6 all'editore Gobetti - Torino

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE REPUBBLICA ITALIANA FIRENZE

SOMMARIO: U. Morra di Lavriano: **Tagore (o dell'Occidente).** — G. Raimondi: **Davanzati e la Toscana. - Pagina bianca. - Pensieri di Baudelaire vicino a morte.** — Oreste: **Lettera di provincia.** G. Debenedetti: **Vera natura dei romanzi di Radiguet.** — C. Linati: **Note su Heywood.** — G. Prezzolini: **I volti del nemico.** — R. Franchi: **Epiloghi.**

Tagore (o dell'Occidente)

Quelli che voglion parlare oggi del poeta indiano, bisogna che sian sicuri d'un interno candore e d'una volontà spoglia di pregiudizi. E' difatti facile intenderlo come un maestro o come un esteta, cioè chiuso in una specie di tabernacolo, oggetto di adorazione o di noncuranza secondo le personali tendenze del passante. L'inutile offerta di incenso, l'estatica imitazione stanno per questo sullo stesso piano della beffa idiota o della saccenteria sbrigativa.

Non ci si può nemmeno contentare di dire che è un poeta che non c'interessa; oppure che il mondo, l'imaginazione, il «mito» indiano son cose vaghe e perdute che non ci riusciamo a figurare e non consentono la nostra critica. I confini di spazio (o di tempo) son di certo misura d'una difficoltà empirica, com'è difficile in sè qualsiasi comprensione poetica, che quanto più è immediata, tanto più - vuol dire - è incompleta e fallace. Ma l'ufficio della poesia è di superar le distanze. In quanto gli spiriti sanno avvicinarsi c'è la possibilità dell'espressione; soccorre a superar gli ostacoli esterni una memoria fantastica che è facoltà propriamente lirica. Non è raro anzi che l'esagerazione di tale fantasia crei nell'anima un abbaglio, una luce falsa: dove parrà poetico quello ch'essa può gettare da sè lontano: l'irreale, l'esotico, il remoto.

Rabindranath Tagore si tien puro da queste tacce. E' opportuno ricordare in che modo s'è presentato all'Europa, e che significato gli s'è attribuito fin da allora. Oggi si parla un altro linguaggio, ci si sente tirati verso altri scopi; ma avviene che, per ingratitudine, invece di litigare col nostro spirito di prima e di purificarlo con le confessioni di dolori e pentimenti, si bastonano, come fanno i bambini, le seggiole in cui abbiamo intrampolato; si offendon cioè gli estranei con cui s'era avuto commercio di simpatie.

Il premio Nobel, in quegli anni, era a molti come un'attesa rivelazione; come un severo e sereno giudizio che sceglieva dalla caotica produzione mondiale e indicava una opera sola, il compendio quasi, il succo del miglior lavoro, alimentato dalla pazienza, dalla saggezza di tanti popoli, diversi ed uguali. Si era, in ritardo con le date, in pieno secolo decimonono, convinti ammiratori della fatica e credenti in un successo da ottenersi a gradi e per esami, e poi indiscutibile, come una dignità che posasse più alto dell'altre, non su favori personali o popolari. Sebbene stanchi, si era tuttavia discepoli dei duri lavoratori naturalisti e della pedissequa, minuta eppure fervorosa critica storica. Il poeta, non si credeva che dovesse scomparire perchè sarebbe stato da pessimisti ritenere che il progresso dovesse uccidere, nel mondo, la sua voce. Ma lo si imaginava come una persona utile, preoccupata, servizievole co' suoi simili, risonante i loro affetti e le loro gesta, schiudente a loro miraggi legittimi e comuni; non solitario insomma ma civile. Il riconoscimento unanime era perciò come un potenziamento de' suoi versi.

Quando il fascio della luce scandinava fu rivolto ad oriente e mise a fuoco questo poeta inaudito, non si pensò, per intenderlo, d'inquadrarlo co' suoi compaesani. Sarebbe stata un'ingrata impresa, e nessuno ne sarebbe venuto a capo con gusto. Tagore fu lanciato per tutto il mondo senza delucidazioni e senza commenti, e piacque. Gli stava bene l'apparato col quale si fece noto; la gente che lo applaudì era la sua compagnia prediletta. Aveva succhiato, nel suo tempo di Cambridge, più che un insegnamento, un'atmosfera precisa, assoluta, che conteneva anche i dubbi e i motivi critici dentro confini d'educato consenso e di rispetto e li appoggiava a fermi e rettilinei principii ostentati in ogni guisa; poichè proprio in quell'ostentazione le conclamate verità morali trovavano il segreto di obbligar gli animi e per essa vi facevano nascere la compunzione, quasi che fossero meglio attuabili da chi se le ripetesse a ogni passo e se ne facesse una specie di paradigma verbale. La forza che v'infondeva una società chiusa e vigile, un grande impero libero che bisognava affermasse in tutti i singoli una condotta praticamente austera quasi per legge d'economia, perchè fossero mobili e responsabili strumenti, della sua politica mondiale; quel segno dei tempi vittoriani che noi troppo distanti e disattenti, s'è cercato di ripetere solo ne' suoi toni declamatorii e c'è parso comodo d'avvicinare alle nostre bravure di oratori ancora intinti di latinità, Tagore lo portava, con un suo tocco e un suo modo soave, come una benevola novità e un mite illanguidimento nella sua civiltà tanto rigogliosa eppur statica o quasi ornamentale. L'occidente trapiantato in India fruttò una lirica tutta suoni dolci e piani, in cui gl'ideali e le moralità poetiche onde gli esercizi europei e sopra tutto quelli inglesi erano gravi riapparvero svestiti, senza il sostegno, delle favole nè la connessione con quella storia che n'era poi la legittima ispiratrice; doppiamente lirici, se si vuole, o meglio, ridotti a un'ingenuità puerile. Tale immiserimento produsse un effetto come di grazia; parve un miracolo d'arte che la povertà facesse palesi quelle medesime precise intenzioni, che s'erano da prima apprese con una lunga pratica e per via d'immaginazioni complesse e pesanti o, chi era immune, ammesse come un precedente insormontabile, ma faticoso da dimostrare.

Si capisce che l'attenzione non si volgeva a Tagore come individuo, ma al bardo indiano; alla consonanza che si levava da una estrema riva, già fiorente di saggezza, e tanto antica che la sua persistenza poteva fino insospettire la nostra avida modernità. Le tesi allora imperanti, e i successi della rapidità, non erano nulla se gli animi non si adattavano, non si appianavano, nè l'istinto del possesso e dell'egemonia sapeva più farci scattare contro i barbari che restassero ottusi davanti alle prove esemplari della nostra volontà benefica. Era cominciato a spuntare il rispetto per la storia; per esser sicuri della nostra bontà, ci voleva che si raccogliesse il più gran numero di consensi; che le differenze personali, le suscettibili ritrosie, le particolari convinzioni i pensieri originali si perdessero tutti in un inno di soddisfazione. L'età che isolava Nietzsche e adorava Wagner magari come librettista si assopì beatamente nel paesaggio delle sue glorie quando udì un lusinghiero ritmo attenuato, dove, finalmente, come ruscelli dal mormorio appena distinti confluivano i mondi.

Ora, segnate le distanze e indicati sommariamente i punti d'approccio, ci si potrebbe provare ad apprezzar Tagore come una persona di conoscenza, molte volte frequentata. Non c'è dunque davanti a noi l'uomo religioso, panteista a tratti, a tratti mistico, che attende nella polvere la chiamata del Re o l'inopinato cenno fra la tempesta notturna: non il maestro d'amore che crede d'indicare un termine assai più intimo d'ogni custodia carnale e confonde i sensi col prospettar la stanchezza prima dell'esperienza e del giuoco amaro. Il male è che la raccolta de' suoi esercizi spirituali, così ravviati, guardinghi e bene equipaggiati, non riesce mai a darci il rilievo d'una persona spiccata.

E' evidente, in quelle specie di catene floreali ch'egli compone, assiduo ed equanime, il giuoco, quasi l'arbitrio della volontà a scàpito della persuasione profonda e del motivo poetico. La provvista dei buoni propositi, il progetto d'edificare e d'elevare gli spiriti, posson servir certo d'armatura ai poeti, ma quando sian quasi una scusa della fantasia corriva, il pudore di cui l'esito si riveste. Qui invece sono beni importati, e pei quali non si paga dazio; son essi che muovono lo scrittore, che di fatti non scrive, ma parla e rivela, come chi aspetta un successo da ogni suo aforisma. C'è intorno a lui, non diremo la folla, ma la scuola; una schiera d'adepti, che devon acquistar insieme sapienza e bellezza, secondo i dettami dei fedeli ottimisti che han castigato ad uso delle scuole serali la sensuale ricchezza di Ruskin.

Ci si potrebbe lamentare di molte altre cose, nel leggere questi canti che non sono nè elementari nè raffinati, nè evidenti nè suggestivi. Si è quasi sempre sul confine di una poesia, o di due poesie diverse, senza che il poeta sappia decidere, senza che nemmeno riesca ambiguo o problematico. Al punto saliente, alla dimostrazione ci si avvia subito; anche la sua logica è una facoltà annacquata. Se la poesia è spesso, per questi sommi istruttori del genere umano, una esuberante prova di verità cosciente e uno sfondamento di porte spalancate, almeno la adorna il gusto delle variazioni musicali, un parossismo d'iterazioni che, se non altro, sono il segno d'una potenza selvaggia. Ma per Tagore tutto è liscio e mellifluo, tutto è semplice e monocorde e il mondo non ha dimensione fuor di quella della sua lode raziocinante.

Avviene allora che ci si stacchi quasi con rancore da quest'India scialba, da questi infatuati amanti o viandanti (son tutti uguali) che si consumano e spariscono con quattro parole delle più vane. Soltanto trattengono certe qualità native, ricordi d'altra poesia che qui si rinsanguano a contatto di un animo tanto più tenue e in fondo giocoso, abilità vecchie e forse sprezzate che rompono il bisbiglio incolore e il sordo paesaggio come un inatteso scorcio impressionistico. C'è un famoso canto dei fanciulli che si riuniscono su la riva dei mondi infiniti; non serve rammentare quel che ad essi cantino le onde cariche di morte; ma piuttosto questo:

«la marea sale in un riso e il pallido splendore della spiaggia sorride».

Altrove la luce — che, si capisce, riempie il mondo, è bacio degli occhi e dolcezza del cuore — la luce: «danza nel centro della mia vita» (e il sèguito: «Mio più amato, il mio amore risuona sotto il colpo della luce. I cieli s'aprono, il vento galoppa; un riso ha corso la terra»). Altrove anche meno — son spesso le donne che parlano, una dolce umiltà le chiude e le aiuta: «Ero sola accanto alla sorgente dove l'albero china un'ombra obliqua». «Il cielo sorse col suono del gong dentro il tempio». «Il mondo è per te come il canto d'una vecchia che fili al guindolo: rime sconnesse piene di vaghe imagini». «L'ombra della pioggia imminente è su la sabbia e le nubi stanno basse su le linee azzurre degli alberi, come i tuoi pesanti capelli su le tue sopracciglia». E, semplice, appena segnato, tutto il canto XVIII del «Giardiniere».

Forse i lettori ingenui si fermano più volentieri su certi improvvisi scoppi, fortemente lirici, che il più delle volte sono frantumi e rappezzi d'una fantasia secolare (per es. nel canto LIII di «Gitanjali»: «per me più splendida è la tua spada con la sua curva di folgore simile allo spiegamento d'ali del divino uccello di Visnù in tranquillo equilibrio sul furioso infiammarsi del sol ponente»; dove c'è pure il disordine di due imagini che s'accavallano. Per sentire poi quanto questo modo è poco vivace, si metta a confronto con un'imagine fatta d'altri ingredienti per noi più usuali: «Il sole del tuo amore mi baci la vetta dei pensieri e s'indugi nella valle della mia vita dove biondeggia la messe». Il passo è breve, e in questa si sdrucciola nel comico pietoso. Si rammenti anche che non è, per Tagore, «del poeta il fin la maraviglia»). Si consigliano quei lettori di rifarsi ai testi indiani autentici. Si consigliano poi le gentili anime amanti, tenere d'un qualunque Bédier e delle sue riuscite psicologie, a adattarsi, se voglion fare quel viaggio, a un clima orientale alquanto più bollente e sconcertante.

«Oggi ancora, se io me l'imagino, l'amata amica dal volto di luna, lieta della prima giovinezza, con le sode mammelle ed il corpo spasimante per le frecce d'amore, ecco che sento d'un tratto gelarmisi ancòra le membra.

Oggi ancòra io la ricordo, direttrice della danza d'amore, col volto splendente come luna piena, col gracile corpo squassato dal piacere, oppresso dal peso delle mammelle e delle grandi natiche, ornato dalla grande chioma ondeggiante».

E' il canto del ladro d'amore, è il poeta Bilhana che gode la figlia del Re e sa che, premio della voluttà, gli tocca la condanna di morte. Più che ai tanti Verdinois e Taglialatela il nostro animo si volge dunque al Senatore De Lorenzo e più che all'indiano onorato ed illustre al povero galeotto che morì infamato or son quasi mill'anni.

Umberto Morra di Lavriano.

Uscirà in marzo un numero del *Baretti* dedicato alla letteratura francese dell'ultimo ventennio col seguente sommario:

E. Cecchi: *Gide;* A. Gargiulo: *Valery;* G. De Benedetti: *Proust;* G. Raimondi: *Toulet;* A. Cajumi: *I critici;* L. Ferrero: *Il teatro;* M. Ascoli: *Surréalisme;* S. Caramella: *Il bergsonismo;* E. Montale: *V. Larbaud;* A. Grande: *P. Morand;* U. Morra: *Giraudoux;* L. Emery: *Alain;* G. Lazzeri: *Il movimento di «Europa»;* G. Raimondi: *Le riviste.*

Seguiranno numeri speciali dedicati alle altre letterature nell'ultimo ventennio.

Lettera di provincia.

Caro Pilade,

Hanno ristampato i versi di Guido Gozzano. Il libro, rivestito ahimè! a nuovo, torna per le vetrine; e proprio quest'inverno che nella sua Torino i giorni seguitano così miti e chiari come i suoi abitanti non si rammentano di averli visti mai durare. Clima da riviera. Si consolerebbe, tornasse ora a vita, di tanta luce per le vie, di tanto tepore per l'aria, l'amerebbe lo stesso questa sua città, lui che con tenerezza la cantò fra nebbie e nevicate, lei e le sue donne freddolose dai manicotti soffici di pelliccia?

Quante volte tra i fiori, in terre gaie,
sul mare, tra il cordame dei velieri,
sognavo le tue nevi, i tigli neri,
le diritte vie corrusche di rotaie,
l'arguta grazia delle tue crestaie,
o città favorevole ai piaceri!

Serba pur cara, tu che l'hai, la vecchia edizione dei Colloqui: *quella con in copertina il disegno di Bistolfi, così fastidioso e falso di tono, ma che appunto non doveva sul serio dispiacere a Gozzano. Il quale, rammentiamoci che germogliò proprio nell'epoca di quel che gli capita di chiamare in un sonetto* «il novissimo stile». *C'è perfino una data cui rifarsi; quella che segna* «il distacco, amaro senza fine» *dalla Signorina Felicita, ed anzi, come si conviene, è un verso:* «trenta settembre novecentosette».

La nuova ristampa mi duole sapere che non sono i soli editori ad averla curata. Nulla si opporrebbe, così fosse, all'istintivo risentimento nel vedere, innanzi tutto, il titolo stesso, discreto, di Colloqui, *gonfiarsi di retorica sentimentale e commemorativa e diventare* I primi e gli ultimi colloqui. *Ma è il fratello Renato, ci avvertono gli editori in una notizia, ad aver scelto* questa ventina di liriche del poeta così immaturamente scomparso, tra le più significative de La via del Rifugio da gran tempo esaurita. *Le quali, oltre a due finora inedite in volume fanno più fitto in questa edizione l'antico libretto. Vorrei dire che l'appesantiscono, e aggravano i nativi difetti; non fosse il pio gesto familiare che ricompone i resti mortali anche più oscuri a farmi, se non indulgente, più riguardoso almeno.*

Ho riletto dunque questi Colloqui *che* il nostro bel Guido Gozzano, *come Serra quasi a ritrarlo lo chiama nelle* Lettere, *tenne con* guidogozzano, *come a più riprese il poeta designa il suo confidente obbligato. Serra scriveva nel* 1913 «...è rimasto nei Colloqui... oggi è assente... si riposa. E noi non sappiamo se tornerà, o se ci lascerà solo la sua immagine prima sempre ventenne». *Tu, caro Pilade, se ancora sei suscettibile d'immalinconirti per il ricordo di quelle che furono le nostre predilezioni di adolescenti, rileggiti, ma soltanto,* La Signorina Felicita, Paolo e Virginia, l'amica di Nonna Speranza. *Credi a me che sono andato a rilegger tutto.*

L'uomo, tengo presente ch'era ammalato. Più ancora che la sofferenza, lo urgeva, penso, la certezza della condanna. Sano di corpo è facile che si sarebbe sodisfatto della sua città «un po' vecchiotta, provinciale, fresca — tuttavia di un bel garbo parigino». *Questa del Parigi festaiolo e della eleganza delle sue donne, è come l'immagine di un Bengodi di paradisiache raffinatezze che ricorre con frequenza proprio tutta provinciale e borghese, e sfugge all'ironia del poeta — più: tradisce una tendenziosa compiacenza. Rammentati con quanta* reciproca effusione di schietta esultanza *durante il suo viaggio in India, in mezzo allo splendore esotico, si scontri con due sgualdrinette francesi, canzonettiste di caffè concerto, che subito gli ridestano in cuore con nostalgia la memoria di Madame Angot. E il primo raffronto che gli occorre dinanzi alla snellezza della Devadasis danzante è colla Rubinstein.*

A questo malato, poco suggerisce il suo male. Vagheggia due rimedi — Amore e Morte — ma solo blandamente perchè lo dismemorino, lo affranchino del Tempo e dello Spazio. Risanato, è facile che su Arturo e Federico non avrebbe meditato più gran che. Non par tutto distendersi in questo verso: «C'è in me la stoffa d'un borghese onesto»?

La morte gli fu infine benevola. E amore? Vedi che mondo è quello delle donne di carne, viventi, da lui rammentate ed evocate. «Se lei sapesse come sono stanco, *confessa un giorno alla Signorina Felicita,* delle donne rifatte sui romanzi». *Francesi, manco male. E altrove:* «Mi piaci. Mi faresti più felice — d'un'intellettuale gemebonda». *Ma frivole, mondane o cerebrali popolano la sua vita quotidiana. Nemanco è un tono di sopportazione; era pur lui a ricercarle. Ci meraviglieremo della irreciprocità sortita?*

O non amate che mi amaste, a Lui
invan offersi il cuor che non s'appaga.
Amor non mi piagò di quella piaga
che mi parve dolcissima in altrui.

Di contro a questa schiera la Signorina Felicita poteva sola parere all'avvocato la salvezza, la Felicità. «Lei sola, forse, il freddo sognatore, *le dichiara,* educherebbe al tenero prodigio». *E davvero l'ha dipinta con amorevolezza. Con quella cura minuziosa e casalinga, quel gusto dei colori ripuliti e lustri e degli sfondi di campagna per le finestre (il suo bel Canavese!) che, intorno al viso di lei dal* «tipo di beltà fiamminga», *suscitano proprio come lo scenario di un interno piemontese dipinto da un Peter de Hooch.*

Son sempre scenari, se badi, quelli tra i quali in un certo qual modo si salva — o meglio: ripara. E son perfetti: il salotto di Nonna Speranza, l'isola di Paolo e Virginia. Con un'ironia che non cessa d'esser patetica il poeta rinasce tra le quinte del suo sogno. Come in un balletto, tra la fastosa e variopinta vegetazione tropicale drizzata dalla sua fantasia di scenografo malizioso, rivive il suo dramma. Caro Pilade, se rileggendo la morte di Virginia e il dolore di Paolo curvo su di lei in riva al mare, ti vien ancor fatto di credervi come si faceva da ragazzi, non posso darti torto.

C'è poi ancora Totò Merumeni, *questo* pervenu *intellettuale, alla* spaventosa chiaroveggenza *del quale non ci riesce di credere, checchè ne dica Gozzano. Ma poi seguita a narrarci:*

La vita si ritolse tutte le sue promesse.
Egli sognò per anni l'Amore che non venne,
sognò pel suo martirio attrici e principesse
ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne.

Quando la casa dorme, la giovinetta scalza
fresca come una prugna al gelo mattutino
giunge nella sua stanza, lo bacia in bocca, (balza
su lui che la possiede beato e resupino... .

E' Gozzano che si confessa? E' lecito pensarlo. Mi piace anzi di scoprirgli qui non solo denti più canini, ma un appetito di più terrestri frutta. Il loro sapore, Pilade, è fra tutti squisito. Di non avervi morso a suo tempo chi si consolerà mai?

Voglimi bene.

ORESTE.

FOGLIETTI LETTERARI

Davanzati e la Toscana.

Talvolta, per bene intendere lo stile e la natura di uno scrittore, io son d'avviso che giovi conoscerne qualche poco il paese, anzi direi non solo l'aspetto d'assieme ma la qualità dei luoghi dove visse e lavorò.

Così, vedendo e imparando a conoscere le campagne toscane può venir fatto di pensare che per essere tanto coltivate, conosciute e antiche e quasi sedi millenarie di civiltà e di popoli, venisse a mancare nel loro carattere quel tanto di ignoto, di abbandonato e di fantastico per cui da esse nascessero, tra gli infiniti scrittori classici che pure vi nacquero, poeti propriamente idillici. Quella stessa materia georgica che in Teocrito per naturale tendenza a volgere in canto l'oggetto della reale osservazione diviene idillio, e quasi perde ogni giusto controllo colla verità pratica, sotto la mano di Davanzati prende un tono di cauta esperienza e di dottrina, rallegrato e come alleviato da riposi di una moralità da lunario popolare, e da riflessioni e conclusioni di una sapienza da proverbio antico. Rileggiamo la « Toscana coltivazione delle viti e delli arbori » di Bernardo Davanzati. Questo è il naturalismo toscano. E' il colore della terra toscana, il grigio e il verde, resi dall'aria, dalla luce e dalla natura che cominciano a comparire discendendo dopo Pracchia, e ritrovi nei prati aspri e remoti del Mugello, e vedi intorno alle colline di Arezzo. Dino Campana vi avrebbe aggiunto il bianco dell'acqua dei torrenti d'Appennino. E son questi i due toni, grigio e verde, che, quasi sostanza geologica, negli affreschi in cui Paolo Uccello a S. Maria Novella ha figurato le scene favolose della vita di Noè, durano a resistere alle insidie del tempo. Volger la mente da questa pittura e immaginar i miti meravigliosi e l'accesa fantasia di Raffaello è come venire al confronto dello stile che Annibal Caro, un marchegiano ,adottava sulle cadenze dell'idillio. Anche Virgilio si ricordava di quelle musicali campagne che il Po lambendo rende ubertose di grano e di canapa verde, e inclinava alla dolcezza di quel canto, dove dice: « omnia fert aetas, animum quoque ». Ed erano i paesaggi della pianura mantovana, evocati e dipinti dei colori della nostalgia. Davanzati a parer mio, e si veda il capitoletto sul tempo della potatura, esprime in pieno la sua discendenza dalla tradizione plastica, dal materialismo dell'arte toscana. Le stagioni mettono su questa terra un fermo lume quasi di perenne primavera che schiarisce e limita divinamente la natura e le cose, come vediamo talvolta nei mattini di marzo la trasparenza del cielo fare risplendere paesi e campagne. Gli uomini, ispirandosi a questa diffusa sovranità della materia creata, conducono per così dire una vita senza sogni, senza pentimenti o fughe, almeno vi giungono di rado, occupati come sono a tramandarsi, di generazione in generazione, la storia e quasi il senso di quella terra che è parte di loro stessi. Così in Davanzati, un respiro di poesia che noi pure avvertiamo non è da credere che aliti dalle parole scritte, nude disadorne e usuali, ma dall'oggetto di esse, dalle cose medesime che descrivono, cioè una poesia che nasce e che noi sorprendiamo come su un pezzo di natura, resa nella sua immediata realtà, senza intervento di opera umana nè di artificio letterario.

Pagina bianca.

L'arte è lunga, e la vita breve. Tante cose insegnan gli anni, e tra l'altre, questa. Che lo stile d'uno scrittore può e deve, senza perdere nulla della propria dignità, mettere a poco a poco toni più discreti alle proprie riflessioni, e usar modi più affabili, se non altro in considerazione della pazienza del lettore.

Perchè certo importa non riempirgli le tasche di soverchia noia. S'impara allora, quando di tante idee e passioni umane si comincia a vedere il punto dove tramontano, che anche dello scrivere e della invenzione poetica si può fare, non dico una professione, ma un diletto più prudente e meno disperato. Si bada alla salute. Il mondo intero appare sotto un aspetto più calmo e più chiaro; s'aprono prospettive ignote, non è tutt'oro quello che luce; ed è vero che può accadere di svegliarsi un limpido mattino, senza vaghe e pigre illusioni sul destino della giornata. Se qualcosa dispiace, è il pensiero che questi risvegli coincidono di solito col decadere della giovinezza, e sono in certo modo il segno della prima maturità, sempre avara di affetti e circospetta nelle fiducie. Pensiero, che raramente si inganna. Ora è perciò che guardiamo, liberi da inutili tremori e superbe sostenutezze, tratti dell'antica natura, consci d'aver mancato fin qui di quella confidenza e sincerità che solo possono stabilire i termini di ogni onesta e seria relazione. Usavamo salutarci ai lontano, e quasi di sfuggita. O compagna del nostro lavoro, come ci troverai cambiati! La nostra è un'amicizia piena di cautele e di reticenze. Sapendo oramai di poter fare l'uno a meno dell'altra, ognuno sta sul proprio. Certi tempi non torneranno più.

Le nostre opere, nate come un sospiro dalla memoria, son di quelle che sempre si ricominciano, creature mortali. L'inclinazione che abbiamo mostrata allo scrivere, anzi questa brutta piega, la rispettiamo, con la stessa onesta e lieta cura che i nostri nonni artigiani e costruttori usavano verso i loro metalli e le loro pietre. Ingenui, da giurar che l'arte vuol rispetto!

Il nostro linguaggio vuol farsi robusto e studiato. Passando il tempo, e profittando noi di ogni paziente calcolo suggerito da un'educazione borghese, maliziosa e casalinga, ci riuscì di fargli guadagnare una certa pastosità e morbidezza che, unite a una disinvolta cortesia, formano le grazie di ogni creatura adulta. Quanto lo stile d'un libro derivi dai costumi, anche i più materiali ed esterni, di chi l'ha scritto, non saremo così incauti da dirlo. Certo però, qui era in questione una pazienza così insistita e abusata da suggerire di quei particolari e di quelle rifiniture che si adempiono con un sorriso sfatto e un gusto maledettamente ironico. Forse saranno anche le incalcolabili distanze di questa nostra pianura a render naturale un modo di calmo ragionamento, le strade lunghe, le grandi campagne. Sta il fatto che le cose, o prima o poi, arrotondano per così dire i loro spigoli, si fanno cedevoli, lasciano il passo, e, come l'uomo rimettono sempre d'un poco il momento della propria comparsa. Nostro destino e diletto è quello di tornare infinitamente sul già fatto, cioè di raccostarci al cuore e alla memoria queste pagine scritte, e ancora guardarle da una lontananza vasta e patetica, quanto più ce le sentiamo distaccate e quasi anonime.

Pensieri di Baudelaire vicino a morte.

Io mi riferisco a quelle carte private di Baudelaire, fragili foglietti, che raccolti sotto il nome di « Mon coeur mis à nu » costituiscono la traccia più sconfortata, ma anche la più sensibile degli ultimi suoi quattro anni di vita terrena. Dopo la fredda invocazione di quel suo verso: « Ah! Ne jamais sortir du Nombre et des Etres! », si direbbe che sian qui tentate le vie per questa favolosa evasione morale. E son le vie più impensate, quelle che denunciano l'estrema sincerità, e la rinuncia dell'orgoglio umano. La religione cattolica, chiama questo sentimento carità. Avvicinandosi la fine, i suoi pensieri, se pure soggetti ad una consuetudine ironica e sofistica, sono rivolti alla persona di Dio. Ora, egli accetta questo nuovo ascoltatore, questo serio testimone della sua opera. Ne segue che l'opera stessa, quella compiuta, attinge a fini diversi dai perseguiti; e quella da compiere, domanda un tempo che non è mortale. Difatti non la compì.

Quello che è stato il suo metodo, sappiamo quanto raro, nel comporre la poesia delle « Fleurs du mal », minaccia di non poter esistere se non a costo di rimuovere intorno a sè abissi di incertezze, di dubbi. Pare che la soluzione poteva essere un'altra. Perfino la sua idea della fuga del tempo, che gli fu un caro tema poetico, mostra sviluppi e conforti imprevedibili, e fino allora imprevisti. Egli crede nel lavoro, domanda la sua buona salute, e si rimette in Dio. Par di sentire Rimbaud, quando scrive risorgendo nella *Saison en enfer*: « La raison m'est née. La monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance ». Anch'egli mette a nudo il suo cuore, e non teme, rivestendo di nostalgia « l'action, ce cher point du monde », di accompagnare le speranze di J. J. Rousseau!

I lunghi e dibattuti problemi d'arte e la morale del mondo, *le gouffre de l'action*, le ragioni prime del vivere e del creare si presentano alla mente di Baudelaire, e domandano d'esser chiariti. Egli vede con una grande verità. C'è nel suo occhio un velo di calma ,come accade che sopra un gorgo d'acqua, improvvisamente chiuso, si stabilisce una superficie ferma e tranquilla, che mai s'è vista eguale, in quello specchio d'acqua. Le sue riflessioni somigliano per qualità a quelle di Pascal sulla naturale miseria dell'uomo, sull'incertezza delle cognizioni umane, sulla necessità di attenersi a certe opinioni del popolo, nate da una ispirazione cosmica e tradizionale. La nudezza delle parole, la rinuncia ad ogni bellezza letteraria, l'urgenza della confessione e la triste calma del giudicarsi, la schiettezza dello specchio, queste son le qualità veramente degne di Pascal; che da questi affluiscono a Baudelaire, nel suo sangue, per una particolare inclinazione della razza e della mente francese. Fra le norme d'igiene e di condotta nella vita quotidiana, tornano a volta a volta le preoccupate ricette medicinali, le pillole e i bagni freddi, misti ai pensieri metafisici. Oh lichene d'Islanda! Salute del corpo, sognata, vagheggiata, necessaria premessa del « genio successivo e progressivo ». Basterebbe osservare lo stile di questa ricetta, pensare a questo sciroppo di lichene grammi 125, e zucchero grammi 250, per confrontarlo con le ricette estetiche dell'epoca eroica, con i suoi filtri orientali di preziosità stilistiche; e farsi un'idea della suprema verità di quest'ora. Forse, egli ha scoperto l'aspetto che non muta più. Perciò scrive queste ultime 91 paginette, che possono chiamarsi il suo testamento letterario, e sono un drammatico e deciso addio al mondo. Egli sente che il suo luogo è ormai fra la vecchia Marietta e Poe. Questo Baudelaire precocemente invecchiato, sofferente per la continua insonnia, pieno di malanni, attristito dalla prospettiva della fine non molto lontana, diviene un personaggio supremamente tragico, ma di un tragico che chiamerei molieresco, cioè involontario, inaspettato e quotidiano. Non di una donna, ma della vita, par dire: « Vous l'avez voulu, George Dandin »! — Questi suoi pensieri sparsi e frantumati, fatti di riflessioni immortali e di angustie fisiche, come quando manca il fiato al corpo, sembrano le battute di uno dei classici monologhi detti da Molière per bocca di qualche suo disgraziato eroe. Se Baudelaire si sapesse paragonato all'uomo tipicamente *gaulois*, XVII-*me siècle del signor Poquélin!* Direi che c'è, nell'uno e nell'altro, un senso del deperimento del corpo, un respiro quasi della carne che si anima sfinitamente in vista della morte, una vitalità illusoria. Qui interviene quella natura che io chiamo derivata da Pascal. Del resto, non fu una sorta di giansenismo letterario, l'arte di Baudelaire? All'idea del sepolcro la lingua, in lui come in tutti, si fa loquace, parla insistente, sottile e spietata. Pare che per una trasmissione di materia in materia, acquisti un poco del freddo della terra, e il gelo del marmo. Marmo, che non è più quello su cui s'incidon versi perfetti. Sulla sua bocca si confondono i termini cattolici della preghiera con le parole grigie della giornata, i lampi quieti della verità e l'inquieta speranza di non esser prossimo a perire. Se la vita potesse tornare, gli anni ripetersi!

L'arte sarebbe tutta da riscoprire. Gli intervalli tra pensiero e pensiero, questi naturali spazi bianchi, sono le pause che la voce fa, nell'ora delle conclusioni sempre troppo tarde o troppo affrettate. E' una voce di calma giustizia, verso sè e verso il mondo.

GIUSEPPE RAIMONDI.

G. B. PARAVIA & C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFI

TORINO — MILANO
FIRENZE — ROMA — NAPOLI — PALERMO

Di Francesco De Sanctis che quasi unanimemente è oggi considerato il restauratore della critica estetica in Italia *Domenico Bulferetti* pubblica i passi più tipici e più rappresentativi delineandone con sicura efficacia la complessa figura di uomo critico politico. I passi tratti anche dalle opere rare od inedite (di quest'ultima particolarmente notevoli alcuni pregevoli frammenti sull'Ariosto) sono illustrati da sobrie e sicure notizie storiche e collegati da analisi estetiche di Domenico Bulferetti. Il

Francesco De Sanctis

fa parte della nuova collana Paravia degli

SCRITTORI ITALIANI

con notizie storiche ed analisi estetiche di Domenico Bulferetti. Ogni volume, con ritratto dell'Autore L. 5.—

PIERO GOBETTI — Editore
TORINO — Via XX Settembre, 60

Letteratura:

F. M. BONGIOANNI: *Venti poesie* L. 8—
V. CENTO: *Io e me. Alla ricerca di Cristo* » 6—
T. FIORE: *Eroe svegliato asceta perfetto* » 4—
T. FIORE: *Uccidi* » 10,50
G. PREZZOLINI: *G. Papini* » 6—
G. SCIORTINO: *L'epoca della critica* » 3—
M. VINCIGUERRA: *Un quarto di secolo (1900-1925)* » 5—

Si spediranno tutti, franchi di porto, agli abbonati del Baretti, *contro vaglia di* L. 37.

Imminenti:

R. ARTUFFO: *L'isola.*
R. FRANCHI: *La maschera.*
F. M. BONGIOANNI: *La ragazza di talento.*
E. MONTALE: *Ossi di seppia.*
E. PERSICO: *La vita inquieta.*

Vera natura dei romanzi di Radiguet.

I romanzi di Radiguet, chi li stringa dappresso nè si lasci irretire nelle molte malizie con cui l'autore tenta sviare la nostra attenzione, rivelano una loro natura singolarmente affine a quella dei sogni. Dei sogni hanno sopra tutto la rapidità febbrile e stupita, volubile e densa. Ci guidano per i corridoi di un labirinto, spacciandoceli per le più comode e ragionevoli delle strade; ci trattengono sotto padiglioni di un'architettura azzardosa e precaria, dove i materiali più diversi gravitano in equilibri quanto mai instabili, e ci assicurano che, nell'alzare quelle architetture, nessuna delle buone regole della statica fu dimenticata. Tu ti credevi di esserti attardato a seguire una lunga durata: ed erano visioni di un istante. Ti credevi di aver trattato a tu per tu con figure grandi al vero: e invece tutto l'affresco che ti stava davanti poteva accogliersi sullo scudetto di una miniatura. Le immagini che, in un attimo, tra la palpebra calata e l'occhio annegato nel sonno, furono posate con la mossa furtiva e precisa con cui l'insetto depone le sue larve nelle rughe di una foglia — domani, a ricordarle, saran divenute una complicata cinematografia di paesaggi e di figure. Figure che si affacciavano con l'aria di non aver un impegno al mondo, di essere vacanti da ogni obbligo: e poi venivano ad infilare sbadatamente, uno dopo l'altro, i casi più spaiati, presentandoli come avvenimenti del tutto incatenati e logici e fatali.

Le Diable au corps è la storia di un ragazzo che inaugura con un adulterio la propria carriera amorosa. Per quali ragioni questo ragazzo sia venuto a raccontarci la sua storia, non riusciremo mai a capire; così come non sapremo mai perchè le figure dei nostri sogni si siano disancorate dai loro porti remoti e siano venute ad organare taluni ciechi e dimenticati frammenti della nostra vita in favole di una coerenza speciosa quanto dubbia. Ma il ragazzo del *Diable au corps*, ecco che ce lo troviamo davanti: e, prima che gli abbiamo potuto chiedere i suoi perchè, egli è già entrato in argomento. Parla, naturalmente, in prima persona e così riesce a non dirci mai il proprio nome. Di fatto, egli non deve avere un nome: o, almeno, non si riesce ad immaginarne alcuno che abbia il potere di far sì ch'egli si volga e s'interessi comunque a noi. Forse non ha nemmeno dei precisi connotati. Di lui conosciamo solo dei particolari ambigui che possono significare molte cose, come possono anche non significarne alcuna: per esempio, che egli frequenta i *Bars* americani, che ha ottenuto dal padre di poter prendere dei *cocktails* anzi che delle granatine, che non dice mai dei *calembours*, che millanta un'esperienza che non possiede, che incute (sebbene ciò non sia mai detto in modo esplicito) quasi della soggezione a suo padre: tanto che può, senza incorrere in alcun rimprovero, trascurare i propri studi e passare le sue notti fuor di casa. Ma anche le figure dei nostri sogni pareva, lì per lì, che avessero dei volti, magari dei volti famigliari, o il nostro volto medesimo; senonchè, a ripensarli durante la veglia, quei tratti così precisi e segnati sogliono accusarsi labili ed irrevocabili. Innocente e malefico, il ragazzo attraversa la propria avventura: nè si arriva a stabilire se sia il ragazzo che si fabbrica quella vicenda, ovvero la vicenda che si fabbrica quel protagonista: e quale dei due, ragazzo o vicenda, risulti più gratuito ed irresponsabile. Certo è che, nel più dei momenti, le cose ed i fatti di codesto romanzo, pur restando riconoscibili, perdono il loro significato abituale: e così noi ci troviamo di fronte a un adulterio consumato coi trasognamenti ostinati, riottosi e fatalisti che sogliono accompagnare, negli altri ragazzi, la dura età degli amori solitari. Di fronte al protagonista non si leva, secondo parrebbe più naturale, una donna già matura che, prima di rassegnarsi a dare il suo addio all'amore, voglia provare come il cinabro ardente e artificiale dei suoi labbri stinga sui freschi labbri di un fanciullo. Marthe è semplicemente una signorina *per bene*, un poco pupa malgrado le sue piccole complicazioni sentimentali, che son poi quelle di tutte le signorine *per bene* — e disposta a lasciarsi soggiogare, con una devozione senza limiti, da chi la sappia amare ed intimidire. Da fidanzata era divenuta pericolosamente amica del ragazzo: appena sposata, ne diviene l'amante. Il marito non dà noia perchè è alla guerra; e non mette scrupoli perchè è così beatamente cieco che sembra nato apposta per essere tradito. Del resto, noie o scrupoli di questa natura non esistono, nemmeno come astratte possibilità, nell'animo di Marthe. Marthe è destinata a diventare l'amante del ragazzo per una sorta di dolce e distratta fatalità: ella lo incontra quando meno sarebbe opportuno, e lo ama quando meno sarebbe lecito. Si direbbe ch'ella prende marito solo per poter avere un amante e per poter insegnare all'inesperto amante i segreti d'amore che egli ancora non conosce. E tutto l'adulterio si atteggia come la vergine scoperta e celebrazione dell'amore, compiuta in uno «stato di natura», anteriore alla coscienza del peccato. Ma anche questa innocenza e naturalità è quella dei sogni: dove le cose più enormi prendono una loro esistenza prepotente e visibile, senza che sia concesso di vagliarle e giudicarle.

Le Bal du Comte d'Orgel è uno di quei fantastici e cinematografici inseguimenti ai quali assistiamo e partecipiamo spesso nel sogno. Gli inseguitori si affaticano a tutta possa senza che riescano mai ad aggiungersi a vicenda, per qualche misterioso peso che, facendo più affannoso il loro corso, li trattiene. Però le tre persone che si inseguono in questo romanzo, sogliono praticamente, nella vita e nella maggior parte degli altri romanzi, incontrarsi, in un modo o nell'altro, e più o meno legittimamente. Sono il marito, Anne d'Orgel; la moglie, Mahaut; e l'aspirante alla moglie, François de Séryeuse. Ma sotto i romanzi di Radiguet soffia un demone voglioso di ricomporre, in una sua feerica maniera, i fatti di tutti i giorni: e pertanto impedisce che essi possano mai prendere la piega più prevedibile. Anne d'Orgel è *soltanto* un uomo di mondo: il prodotto forse più paradossale della moderna specificazione del lavoro: l'uomo che ha, come precisa funzione, il compito di dimostrare che, ad un certo punto della scala sociale, c'è un *bel mondo*, un'alta società, la quale non ha altro scopo che quello di vivere con un raffinatissimo stile, e di celebrare cerimoniosamente i suoi amabili riti. Mahaut è la donna incapace di peccare perchè non sa nemmeno che esista il peccato (Radiguet sostiene però che Mahaut è virtuosa). François de Séryeuse è un ragazzo tra disincantato (e non si sa perchè) e schifiltoso della vita; il quale non riesce mai a trasformare i propri desideri in principii d'azione. E' come un giocatore che abbia in mano le carte più propizie e sempre tiri sul tavolo gli scarti. François ama Mahaut e ne è subito, o quasi, corrisposto; ma l'amore rimane in entrambi una cosa implicita e muta, sebbene all'ombra dei sublimi offici in cui il marito è assorto, assai facilmente l'adulterio allignerebbe. Tutto il romanzo poggia sull'equilibrio falso delle inclinazioni del marito, della moglie e dell'amante: inclinazioni che, pur cospirando e favorendosi a vicenda, non vengono mai a coincidere. Potrebbe riuscire, chi consideri solo l'astratto gioco delle forze che vi figurano, un dramma quasi cecofiano di mutue incomprensioni; è invece la favoletta di due piccole astinenze che non sublimano mai ad una dolorosa e consapevole rinuncia.

In Francia si è creduto sul serio ai paradisi di castità dipinti da Radiguet: paradisi dove si peccherebbe con innocenza; intorno a Radiguet, sono potute nascere (tra Henry Massis e Jacques Riviére) delle polemiche sui «buoni e cattivi sentimenti». Ma se i personaggi di Radiguet non hanno effettualmente altra vita che quella dei fantasmi di un sogno, essi debbono considerarsi come degli irresponsabili: ed ogni tentativo di giudicarli risulterà dunque sprecato e fuor di luogo. Che se si voglia prendere in parola l'autore il quale non si proponeva certo di raccontare dei sogni ed anzi, a proposito del *Bal du Comte d'Orgel*, dichiarava esplicitamente di avere aspirato a scrivere un «roman d'amour chaste, aussi scabreux que le roman le moins chaste» — allora *Le bal du Comte d'Orgel* e, più ancora, *Le Diable au corps* potrebbero far pensare a paradisi terrestri realizzati su un palcoscenico di *tabarin*. Adamo ed Eva che semplicemente avanzassero nudi, l'uno accanto all'altra, senza vergognarsene — in un *tabarin*, non desterebbero alcuna meraviglia. Allora si parla di pudore e si bendano gli occhi di Adamo e di Eva; poi si fanno avanzare nudi e si osserva quanto essi siano casti e contegnosi.

Notavamo dianzi che, se i romanzi di Radiguet rassomigliano a sogni,ciò avviene malgrado l'autore. Egli tenta infatti di fornire ai suoi racconti un passaporto che valga ad ingranarli nella più limpida ed accertabile realtà della veglia: nella realtà in cui tutti viviamo ad occhi aperti, sotto la luce del sole. E questo tentativo costituisce, forse, la più imperiosa e tipica movenza di Radiguet: quella su cui egli imposta i suoi romanzi. I quali cominciano entrambi con una giustificazione, di cui il senso è fondamentalmente questo: «lettore, se tu ti stupirai, se griderai all'inverosimile, la colpa sarà tutta tua: l'autore, per parte sua, non ti ha dato che la realtà, la pura realtà, nient'altro che la realtà». Così il protagonista del *Diable au corps* entra in scena con le seguenti riflessioni: «*Je vais encourir bien de reproches. Mais qu'y puis-je? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre? Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'eprouve jamais à cet âge*». E le *Bal du Comte d'Orgel* si apre con queste battute: «*Les mouvements d'un coeur comme celui de la comtesse d'Orgel sont-ils surannés? Un tel mélange du devoir et de la mollesse semblera, peut-être, de nos jours, incroyable...*» Se poi volessimo scrivere, *à la manière de* Radiguet, la biografia di Radiguet, cioè quella che abbiamo altra volta definita il romanzo dei sui romanzi, anche noi dovremmo cominciare: «Potrà sorprendervi il caso di quest'autore ragazzo. Ma che colpa aveva egli se, ragazzo, e non mostruoso nè differente dai suoi coetanei, si trovava essere uno scrittore maturo?».

Autenticato, in una maniera così discreta, all'apparenza, e candida, tutto quanto gli capiterà di narrarci, Radiguet crede di essersi, una volta per tutte, dispensato dal far ricorso e dal cercar controllo nella esperienza volgare e comune, la quale tuttavia suole costituire l'argine obbligatorio di ogni romanzo psicologico. Con quelle poche parole iniziali, Radiguet crede di aver determinato un coefficiente di credibilità per tutte le sue affermazioni. E crede, più ancora, di avere, con un abile tiro, compromessa la realtà con i suoi romanzi senza che, per contro, i suoi romanzi siano stati compromessi a seguire la piatta e monotona realtà. E allora egli comincia ad operare un suo metodico ed ostinato scambio tra l'essenza delle cose ed i loro più insulsi accidenti e a disporre siffatti accidenti in una tale luce che essi sembrino racchiudere la quintessenza delle cose. In ciò consiste il procedimento costruttivo o, come si dice, la tecnica dei suoi romanzi. L'autore si rifiuta di attendere, con la casta e devota pazienza dei romanzieri classici, che i suoi personaggi si esprimano in una parola o in un gesto riassuntivo; nè si trattiene a contemplare i suoi paesaggi sin che essi divengano, quasi, il simbolo naturalistico dei fatti di cui sono teatro, il terreno su cui marciano gli eroi. Egli prepara invece, per i suoi personaggi, dei sapienti trabocchetti; e quando inavvertitamente costoro rivelino qualche loro *tic* od escano in qualcuna di quelle parole inutili che poi si vorrebbe non aver mai dette — allora li coglie a tradimento facendo poi intendere a noi, sotto sotto, che quel moto, quella parola costituiscono proprio la tipica rivelazione della loro anima fonda. Talvolta sembrerebbe perfino che, tra Radiguet ed i suoi personaggi sia corsa un'intesa segreta: Radiguet farà il falso morto quand'essi vivono più intensamente e, in compenso, eglino si faranno sorprendere nelle loro ore più attonite e grottesche e si lasceranno portare alla ribalta con l'aria stupida, con il dolce ed assurdo sorriso che hanno i ginnasti dei circhi equestri quando eseguono certe loro sensazionali pirouette. Le maturazioni lente che, nella vita, sogliono dar peso ad un gesto, facendo che in esso gesto confluisca e risolva e si riassuma tutta una storia di attese dimesse e segrete, di moti dispersi ed inutili, di slanci vani e rientrati — sono qui interrotte arbitrariamente, in un punto qualunque, e presentate in una prospettiva che ne sfalsa il valore. I punti morti sono proprio quelli dove più piovono i colpi, e sui luoghi di minor resistenza vengono poggiate le pietre angolari.

Nel trattare la propria realtà interiore, Amiel si era fissata una divisa che potrebbe valere come consiglio per chiunque voglia trattare, con la dovuta riverenza, realtà interiori, proprie od altrui: «*Si un oiseau chante dans ta feuillée, ne l'approche pas vite pour l'apprivoiser*». Questa non sarà mai la divisa di Radiguet. A quell'uccello, egli vorrà subito insegnare qualche canzoncina di grande successo. E lo nasconderà negli angoli di casa, perchè ne esca, al momento opportuno, per cinguettarci una piccola frase che serva al suo padrone. Per esempio c'è, nel *Diable au corps*, un punto in cui l'autore par che dia, in pieno abbandono, un largo ed affettuoso esito alle memorie infantili: si pensa ad un arcipelago in fiore che emerga sul mare tranquillo, nelle roride e musicali nebbie del mattino. Il ragazzo progetta di andare a rifugiarsi con la sua amante in un paese dove si coltivano le rose. Di là suole partire ogni giorno, nella bella stagione, un treno carico di ceste di rose: «*J'avais, toute mon enfance, entendu parler de ce mystérieux train de roses qui passe à une heure où les enfants dorment*». In guardia: questo apparente abbandono, questo rapito ascoltare ingenui ricordi, non era se non un pretesto perchè il ragazzo potesse introdursi a riflettere sulla natura effimera del suo amore, fragile e passeggero quanto la stagione delle rose.

In difetto di un peso intrinseco e specifico delle cose osservate, di un loro murmure interiore, che solleverebbe la notazione al valore di una testimonianza, Radiguet si prodiga a fabbricare delle scorrevoli e ingegnose macchinette logiche da cui quelle notazioni escano dimostrate a fil di ragione. E, nel momento in cui leggiamo, ci sembra di dover dire di sì a Radiguet, perchè logicamente non gli possiamo dir di no; ma, alla fine, sentiamo che egli non ci ha persuasi. E volgendoci per riassumere tutti i consensi che, alla spicciolata, ci erano stati estorti, dobbiamo constatare che un'adesione completa e cordiale alla vicenda ed ai personaggi, proprio ci riesce impossibile di darla. Il candido lettore di poc'anzi, che di ogni cosa si era veduto produrre la ragion sufficiente nel più loico dei mondi, adesso si scalbera e vuole anche la ragion necessaria, e si domanda se di ragioni come quelle addotte da Radiguet non se ne potrebbero, per avventura, trovare quante si vogliano, altrettanto probanti in apparenza e altrettanto insoddisfacenti in sostanza. E l'averci detto, in capo a codesti romanzi, quasi a modo di epigrafe, che tutto quanto incontreremo è cosa vera e naturale, ci pare oramai, da parte dell'autore, un piccola soperchieria, quando non sia, senz'altro, una sorniona, quanto inutile, precauzione.

Inutile precauzione, davvero! Perchè poi la realtà irrompe sul serio in questi racconti, e li dissolve, e spegne i fuochi della ribalta a cui si erano affacciati fatti e figure, e cancella le figure e smentisce i fatti. *Le Diable au corps* termina con la morte di Marthe, l'amante: ella si spegne dando alla luce il figlio adultero del protagonista e toglie così ogni possibilità di controllare l'avventura; tanto è vero che questo figlio sarà riconosciuto legittimo dall'ignaro marito di Marthe. E il rigido triangolo coniugale che, per tutto il *Bal du Comte d'Orgel* aveva resistito ad ogni forza che tentasse di deformarlo e di accostare due qualunque dei suoi vertici, si spezza se, per un momento, Anne d'Orgel, il marito, si dimentica di essere soltanto un perfetto uomo di mondo e, sgarrando dalla sua rigorosa linea di vita, commette, come qualunque altro uomo, una solennissima *gaffe*.

Scioglimenti di questo genere potrebbero paragonarsi alla movenza con cui un Giraudoux pone termine alla sua *Suzanne et le Pacifique*. Tutti ricordano come l'eroina di quel romanzo, dopo di averci portati seco a soggiornare su una fiabesca e sperduta isola del Pacifico, dove pareva che le cose avessero smarrite le loro distanze e rapporti normali, per andarsi a baciare tutte, l'una con l'altra, in rime ed assonanze maliziose ed impensate — riapproda in terra di Francia e incontra, prima di ogni altra persona, il controllore dei pesi e misure, come a significare che tutti i giuochi hanno il loro termine e che più bello è quel giuoco che si sa far durare poco. Ma, in questo caso, era proprio Giraudoux in persona, di sua iniziativa, che scioglieva l'incanto e pronunziava il suo: «*jam claudite rivos*». Nei romanzi di cui discorriamo, invece, la realtà entra come da una valvola che, dopo di aver troppo resistito, alfine ceda; e questo ingresso rappresenta uno spontaneo riordinarsi delle cose nelle loro gerarchie ordinarie, un restituirsi che esse facciano a valori più abituali ed umani.

Non bisogna dimenticare che Radiguet appartiene ad un gruppo di artisti che operano in consapevole solidarietà e che, verosimilmente, riconoscono come teorico della scuola Jean Cocteau. Il quale scrivendo a proposito della propria arte che «*chaque pas trompe la chute*» e, a proposito dell'arte di Picasso, che «*le dessinateur fera oeuvre vivante... sentant sa ligne en danger de mort d'un bout à l'autre du parcours*». — fissava probabilmente uno dei canoni della scuola.

I romanzi di Radiguet sono, dicevamo, sogni tramati tra un assopirsi della realtà, dolcemente narcotizzata, ed un suo brusco ridestarsi: ora, condurli tanto in lungo, e far che in ogni punto essi ammicchino con l'assopita realtà, senza che mai la destino intera: questo è il pericolo che Radiguet di continuo elude, sviluppando l'opera sua. C'è poi un altro pericolo; ma è di natura più strettamente letteraria. Storicamente Radiguet ed i suoi amici tendono a situarsi su una linea di sviluppo del simbolismo, lungo la quale le conquiste di audacia e di rendimento espressivo a cui il simbolismo era giunto mediante esperienze rare, remote e vertiginose — vengono addomesticate a tradurre cose e pensieri più familiari. Le parole stesse senza che debbano rinunzare alla loro intensità ed alla loro musica pregnante e carica di allusioni, saranno cercate in un vocabolario più cotidiano ed affabile. Il gran vanto di questi poeti è di poter scrivere *promenades* dove Mallarmé notava *divagations*. Però se queste *promenades* comportano le stesse visuali e prospettive, sebbene contemplate in maniera più confidente, che le *divagations* — bisognerà pure che, con tutta la loro disinvoltura, rasentino gli stessi abissi: ed anche in questo senso «*cheque pas trompe la chute*».

Ma, infine, se vogliamo capire l'attitudine spirituale per cui Radiguet si illude, e tenta illuderci, che un furbesco ammiccamento possa esprimere assai più cose che un limpido sguardo — che una fornicazione incompleta con la realtà possa riuscire più feconda di un coraggioso e pieno commercio con le cose di questo mondo, bisognerà che ci richiamiamo a certo costume che gode assai favore al tempo nostro. E' quel costume che potrebbesi, forse, chiamare *intelligentismo*, perchè rappresenta una morbida degenerazione dell'intelligenza, allo stesso modo come il sensibilismo era una corruzione della sensibilità. E consiste nel nobilitare e nello spacciare quali scoperte dell'intelligenza più educata, evoluta e cosciente, le sterili idiosincrasie, gli amorfi e gratuiti dati della sensualità. Per questa strada, si giunge a prendere sul serio i nostri divertimenti più inutili ed a valorizzare, come espressioni definitive e lampanti, quelle cifre oscure, quelle illuminazioni antelucane con cui, nel quasi inconscio, avevamo provvisoriamente battezzati taluni fatti che non eravamo riusciti a vedere in perfetta chiarezza. E, per esempio, Cocteau confessa che, a un dato momento del suo sviluppo spirituale, egli si era persuaso che tutti dovessero intenderlo quando, per definire certa tarantella di Chopin, egli diceva: «*La victorie du Prince Rataplan*». Non è un caso che, proprio in questi tempi, sia venuto un Freud a permetterci di credere ai nostri sogni come a profonde rivelazioni della nostra vera personalità — e che Diaghileff, con i suoi balletti, ci aiuti ad indulgere alle nostre fantasie, facendo del mimo che si muove sulle musiche di Igor Strawinski, l'interprete autorizzato di tante patetiche nostalgie e di tante aspirazioni metafisiche, che non sapremmo affrontare direttamente, nella loro scoraggiante nudità.

I romanzi di Radiguet nascono in questo clima: console Freud o console Diaghileff, o qualche altro ancora che non cercheremo chi sia. E rassomigliano ai sogni, ma anche rassomigliano ai balletti. Segnatamente per il potere con cui riescono a riassumere in qualche sua attitudine secondaria, fuggevole e dimenticata, il più autentico e succoso carattere di uno «stile»: e, insinuando opportunamente quell'attitudine, quasi si trattasse soltanto di una trovata decorativa, risuscitano in noi le emozioni che avevamo provate di fronte a manifestazioni complete di quello stile. Così poteva accaderci, poniamo, di ritrovare d'improvviso, in un balletto, le armonie delle ceramiche greche o le pompose sagome e le gale e i pennacchi del «Louis XIV». Non diversamente, Radiguet sa trasportarci, di colpo e per un attimo — sempre salvandosi dal pericolo del «pastiche» — tra le feste galanti di Dafni e Cloe; o sa precisare la gentilezza infantile di un amore tra due adolescenti, riassumendone tutte le ghiottonerie e le confidenziali espansioni con un accenno di natura morta tutta creme e biscotti e fior di latte. In questo senso, potremmo anche attrbuire qualche legittimità agli elenchi di *fonti* che taluno ha voluto stabilire per riconoscere le vere origini della ispirazione di Radiguet. Si parli pure del «Dafni e Cloe» e della «Princesse de Clèves» e dell'«Adolphe»; purchè non ci si guasti il gusto delizioso degli improvvisi richiami a celebri opere letterarie, che le pagine dei due romanzi non si sforzano di celare, ed anzi graziosamente offrono in vista. E se ritroveremo le scoperte psicologiche di Proust, spogliate di quella sospesa e cauta musica tra cui erano venute primamente in luce, meglio che a delle affinità tra Radiguet e Proust o ad uno sfruttamento di Proust da parte di Radiguet, penseremo all'abilità di un *metteur en scène* di cinematografo che per far *girare*, poniamo, un *film* dei Nibelunghi, riduca il patetico e melodioso incendio del colle delle Walkyrie ad un trucco di lampadine rosse, fiammelle d'alcool, stelle filanti e carta velina mosse dal soffio di ventilatori nascosti.

Non si presume di rivelare segreti di *atélier*, se si dice che un artista nell'operare è guidato assai imperiosamente da influenze, in apparenza, grosse ed esteriori, che su di lui esercitino altri artisti. E crediamo che, più d'una volta, il suono di certe frasi e perfino la materiale disposizione tipografica di certe pagine abbiano agito come modelli decisivi. Ora, anche a questo riguardo, il vero punto di partenza di Radiguet è Cocteau. Cocteau scatta invariabilmente da tutte le scatole a sorpresa che Radiguet venga presentandoci. E tutte le osservazioni che siamo venuti fin qui raccogliendo intorno a Radiguet, ci riportano a Cocteau. E le lacune che possono imbarazzarci quando pensiamo a Radiguet, si colmano tenendo presente l'opera e la figura e gli atteggiamenti polemici di Cocteau. Tanto vale, dunque, rimandare decisamente a Cocteau il nostro discorso.

GIACOMO DEBENEDETTI.

10

NOTE su HEYWOOD

Dei drammaturghi elisabettiani, Thomas Heywood fu certo il più fecondo. « Io ho messo la mano, o almeno un dito, in dugento e venti drammi » ci assicura nella prefazione di una sua commedia. Numero forse esagerato se si pensa che sono soltanto ventitrè le commedie e i drammi di lui pervenuti sino a noi. Vero è che in quell'istessa prefazione, egli ci dice che molte delle sue commedie, passando per necessità di rappresentazione, per le mani di vari attori andaron smarrite: del che, tuttavia, non sembra darsene troppo pensiero. Le sue commedie egli le scriveva unicamente perchè fossero recitate; era uomo tutto di teatro, che compiva allegramente la sua bisogna di produrre scene per la Compagnia di cui, come Shakespeare, era anche attore: nè pare avesse ambizioni maggiori. Era scrittore rapido, improvviso, facceto. Componeva molti de' suoi drammi vagabondando di taverna in taverna, annotando la vita che gli ferveva attorno, senza troppe preoccupazioni d'arte, intento soltanto a far ridere e commuovere il suo pubblico. Eccelleva, soprattutto, nella rappresentazione della vita domestica del suo tempo dove metteva una specie di festosa e irruente cordialità, a volte degenerante nella farsa e nel grottesco. Il Lamb, che l'ebbe caro, lo chiama « uno Shakespeare in prosa ». « Egli non possiede l'imaginazione dello Shakespeare, ma in tutte quelle doti per cui Shakespeare meritò il titolo gentile, non gli era inferiore: generosità, cortesia, moderazione nel raffigurare il tumulto della passione, in una parola, dolcezza e gentilezza ».

L'Heywood non aveva la maestà crudele e scultoria del Webster, nè la straripante sensualità del Ford, ma fantasia più ricca, maggior abilità nell'imbastire scene, intrecci, battute piene di trovate bizzarre. Il suo umorismo che serba ancora il sapore di quella gioconda cristianità delle *Miracle 's Plays*, è sereno e chiassoso, ma pronto a dar di volta d'improvviso in un'onda di sentimenti teneri e cavallereschi.; *Drollery and Passion*, potrebbe esser il motto di questo scrittore che incarnava così bene lo spirito di quell'Inghilterra dei Tudor, tra puritana e spassosa, in cui le violenze della rinascenza, la vita sfarzosa delle corti si mescolavano in un'atmosfera febbrile di dibattiti religiosi che portarono all'instaurazione del protestantesimo elisabettiano.

Naturalmente in tanta irrequietudine e sovrabbondanza di creazione non è a supporre che l'Heywood desse fuori opere perfette, il che fu un privilegio di natura riserbato solo allo Shakespeare. I suoi drammi, le sue commedie, nel loro complesso, sono organismi alquanto trasandati e farraginosi, e in nessuno propriamente è l'impronta del genio. I suoi soggetti sono, la più parte, tolti dalla vita cotidiana: le scene non hanno sviluppi elaborati, nè vi figurano caratteri vigorosamente scolpiti, situazioni sgorgate da una concezione filosofica dell'umanità o della natura. Ma dapertutto vi è profusa un'ammirevole ricchezza di intuizioni naturali, d'invenzioni sceniche: le battute d'un'*humour* sano e vivo o ricche di fresca tenerezza domestica, sono a mille ne' suoi drammi. Se gli fa difetto la facoltà della penetrazione shakepeariana, possiede in compenso una sincerità cordiale e un pathos cavalleresco che si guadagnano subito le nostre simpatie.

Questa sua allegra versatilità fa sì che di tante sue opere, una sola possa dirsi propriamente vitale e, forse, ancor oggigiorno, rappresentabile *A Woman Killed by Kindness*. « Tutta la abilità nel ritrarre la vita intima inglese » ci dice un suo biografo « la sua facoltà di saper innalzare la prosa fino alla soglia delle poesia mediante l'intensità dell'emozione ch'egli sa comunicare, la sua semplice arte nel metter a nudo i nervi della passione, qui appaiono nella loro pienezza. Questa commedia domestica ci commuove come cosa vera. Le sue scene sono scene d'ogni giorno ».

Frankford è la figura centrale del dramma. Nella sua dominata sofferenza, nella fiera dignità con cui sopporta il tradimento della moglie ch'egli teneramente amava, e che poi si trasforma in un vitale sentimento di giustizia e di punizione, questa figura ha qualcosa di virilmente cavalleresco di profondamente umano. Per il senso evangelico che guida le sue azioni, egli ci ricorda le figure di bontà e di biblica dolcezza delle antiche *moralities*. Anche il personaggio di Wendoll è felicemente scolpito, e noi assistiamo alla lotta che avviene nel suo animo fra il sentimento di gratitudine verso il suo benefattore e la passione sensuale per la giovine sposa, che « lo invade come un oceano, rovesciando le dighe ch'egli aveva eretto contro la sua furia ». Meno felicemente disegnata ci sembra invece la figura della moglie adultera : troppo improvviso è il passaggio dall'affetto e la devozione per il marito all'amore per Wendoll; ed anche la sua morte, pur così resa con sensi bellissimi d'accoramento e d'agonia, ci sembra un po' troppo subitanea.

Ma l'Heywood era un scrittore che voleva far svelto e non indugiava attorno a situazioni e caratteri che non gli venissero di primo balzo: quindi nello sviluppo dell'azione de' suoi personaggi, procedeva a lampi d'intuizione, come lo sospingeva il cuore e la fantasia. Tutto il dramma è tuttavia pervaso da un alto senso di verità umana, le scene sono piene di naturalezza e vigore; senz'avvedercene, per i sentieri semplici e verdeggianti di questa poesia dimessa e prosastica noi ci ritroviamo a prender viva parte ai casi di questo povero messer Frankford come fossero i casi di un nostro buon amico di casa.

Anch'egli, come buona parte dei drammaturgi inglesi del sedicesimo e diciasettesimo secolo attinse parecchi de' suoi casi ai novellieri italiani del tempo. L'intreccio secondario del The Woman Killed by Kindness (quello di Sir Carlo Mountford che, a pagamento del debito di riconoscenza verso colui che lo ha liberato dal carcere, offre in dono la sorella) è tolto di netto dalla Novella Quarantanovesima della Parte Prima del Bandello, rimaneggiata, più succintamente dal Sermini. Quantunque sarebbe cosa interessante osservare come il drammaturgo s'è giovato dei casi esposti dal novelliere, come li abbia modificati, come abbia trasformato in moti rappresentativi la materia del racconto, pure non è qui luogo opportuno per dilungarsi in tali confronti. L'identità sussiste intera, e non lascia luogo a dubbi.

Quanto all'intreccio principale del Dramma, non c'è riuscito trovarne traccia alcuna nella novellistica italiana d'allora. Noi scorgiamo, però, in quel curioso sistema di castigo usato dal marito offeso verso la moglie adultera, come una vaga reminiscenza della Griselda boccaccesca e anche un po' di quell'altra novella del Boccaccio in cui lo scolaro Rinieri fa languire la crudele Elena ignuda s'una terrazza al sole, per punirla d'avergli fatto passare una notte di gennaio nel suo cortile. Questi modi di vendetta, tra il sadico e il normalistico, dovevano essere un po' di moda nelle rappresentazioni e forse nei gusti del tempo. In ambedue i casi gli offesi nell'amore hanno adottato nel punire la donna la legge del taglione, castigandola con una specé di voluttuosa perfezione nel corpo e nell'anima.

***

L'Heywood produsse vari tipi di drammi, storici, domestici, romanzeschi. Dei ventitrè che ci restano di lui, quattro sono storie drammatizzate su antiche rozze cronache inglesi, intramezzati da episodi comici e patetici. Vi sono poi commedie prive di quell'elemento romanzesco ch'egli soleva aggiungere alla vicenda del dramma domestico: *Late Lancashire Witches* e *Wise Woman of Hogsdon*. Il secondo s'imposta sulle gherminelle e sugli espedienti di una cartomante, il primo svolge delle scene di stregoneria. In *Fortune by Land and Sea*, *The English Traveller*, *The fair Maid of Exchange* spiega la sua predilezione per casi e interni casalinghi, specialmente della vita di campagna, e per le avventure di capitani inglesi sul mare. In queste pitture d'ambiente l'Heywood era signore. Tratteggia con freschezza, ingenuità, umorismo goldoniano: si potrebbe chiamarlo un Hogatch della commedia. Poche scene di taverna, nel Dramma elisabettiano (e il Dekker ne ha di vivacissime) sono meglio arieggiate di quelle che figurano nell'introduzione dell'Atto I di *Fair Maid of the West*. Dramma d'intenzioni idealiste è invece *The Royal King and Loyal Subject* che tratta di un contrasto fra un Re e un Nobile del suo regno: in *Challenge for Beauty* è la storia d'una superba regina portoghese che si stima la più bella donna del mondo, ma, in fine della commedia, è costretta a riconoscere d'esser stata vinta in bellezza da una lady inglese, come gli ufficiali di suo marito erano stati vinti in coraggio e cortesia da un gentiluomo inglese.

L'Heywood scrisse pure drammi mitologici e classici, come allora eran di voga dopo i primi adattamenti inglesi ch'erano stati fatti sulle commedie italiane foggiate sul modelli di Seneca, Plauto e Terenzio. Il migliore di questi drammi è il *Rape of Lucrece*, una sorta di tragedia burlesca, una cronaca dialogata del ratto di Lucrezia moglie di Collatino e densissimo di fatti d'ogni sorta (la morte di Servio, il viaggio di Brutus a Delfo, il delitto di Tarquinio etc.). I caratteri vi sono alquanto insignificanti. Il più originale è quello di Valerius, *the merry lord among the Romains peers*. Questo nobile romano non fa che cantare, si esprime a canzoni, canzoni di taverna, nenie funebri, canti d'amore e di strada, improvvisando quolibets e nomignoli su tutti e in ogni occasione: insomma una geniale parodia della romanità. *Golden, Silver, Brass* è un'altra commedia in cui l'Heywood ha drammatizzato antiche leggende seguendo massimamente Omero ed Ovidio.

Della vita dell'Heywood poco si sa. Era nato nel Lincolnshire e, pare, di buona famiglia. Cominciò a scrivere pel teatro nel 1596, e nel 1598 lo troviamo già assoldato come attore nella compagnia Haslowe. Sembra che vivesse fino a tarda età, ma ignoriamo l'anno della sua morte. Le sue commedie erano frequentemente rappresentate al Red Bull 's Theatre, uno de' più vecchi teatri di Londra, frequentato anche da James I e dalla sua corte.

CARLO LINATI.

Imminente:

PIETRO SOLARI

La piccioncina

Canovaccio per romanzo

Ai prenotatori L. 8 (Mandare prenotazioni e vaglia all'editore Piero Gobetti - Torino).

EPILOGHI

Se oggi guardiamo allo stato delle cose e delle lettere in Italia, scorgiamo nel quasi infernale disordine un tale protendersi d'anime dannate, affaticate a gridare il testo ritradotto e rintracciato di qualche grande teoria, a urlare magari le sole sillabe di qualche grande nome, con la speranza angosciosa di essere, di esistere, di affermarsi in quelle, che si conclude volentieri potere essere questo, per noi che ci sentiamo fuor del disordine, il secolo per eccellenza della placida ironia, delle scontentezze comuni, confessate e ritmate sino alla relativa felicità, delle buone raccolte possibili solamente a lasciarsi risdrucciolare indietro sulla strada degli avi, ora che bene o male la via della tradizione l'abbiamo rimbroccata.

La vita è, sì, una cosa all'osso, ma siamo arrivati al gusto della cosa poverella e scarnita sino quasi al punto che l'opulenza finirebbe con l'esserci spiacevole.

Diamo un'occhiata a quella bolgia che ci fa così contenti del nostro cantuccio.

Quelli che si mantennero dignitosamente estranei al fenomeno futurista senza essere, per questo, meno nietzchiani, a modo loro, nè meno romantici, erano e sono ancor oggi dei crociani in contraddizione col crocianesimo, vale a dire che manca loro l'ordine e la chiarezza ammirabili del Croce, e, soprattutto, l'aver costruito l'edificio, che è del maestro e per l'esistenza del quale anche la critica di lui assume un valore e si illumina di un significato. Essi esercitano una critica di apparente origine filosofica che non poggia, però, sopra nessuno stabile sistema, e spesso succede loro di sbagliare una impressione, un brivido lirico, per un argomento critico e magari una scoperta archeologica o storica.

Quando ciò avviene, non c'è per essi problema più dilettoso che trovare, per quell'impressione, due o tre nomi che si prestino, appunto, alla fattura di un parallelo o di non importa quale altra costruzione critica capace di servire da formula mnemonica per il ritrovamento dell'impressione stessa.

E' facile comprendere come tali uomini non arrivino a risolvere mai una sola delle loro possibilità: sono i romantici ai quali è negata ogni sensualità profonda, ogni sospetto di quel che possa intendersi con la parola maturazione,o i genialoidi e i fantastici che si vantano di genialità e di fantasia gridando la croce addosso ai professori e ai pedanti che hanno l'unico torto di trattare i loro stessi argomenti, quelli sui quali essi piombano per pura combinazione, con più diritto di loro e con un metodo più rigoroso.

Un crocianesismo, come si vede, disgraziato assai!, ed è, purtroppo e senza purtroppo, il solo crocianesismo conosciuto.

Il fenomeno del quale abbiamo parlato abbraccia d'altronde un numero di persone e di casi così grande da non restarci molto spazio per altre definizioni. E non è meraviglia, in questo paese che sino a pochi anni or sono non ha avuto una scuoletta, un gruppo, un nucleo di persone che dessero a divedere una possibilità di comprensione adeguata dei fenomeni spirituali e letterari, che all'ombra di Croce, all'ombra dell'uomo più basato che abbia l'Italia, abbiano potuto vivere largamente tutti i rappresentanti della nostra mediocrità. Un'altra divisione potremmo farla nell'ambito delle influenze esercitate da Gabriele d'Annunzio.

Ma Gabriele d'Annunzio, appunto per la sua caratteristica di non ragionare e di non fornire spiegazioni spicciole delle sue attività, quasichè volesse vendicarsi in un modo sottile di quelli che gli furono e gli sono avversari di piccole ragioni, ci condurrebbe in un campo troppo delicato e sensibile. Basti dire ch' egli è potuto giungere, per dare un'apparenza di giustezza a quanto dicevano i suoi competitori, sino a fornir loro un materiale d'accusa insperatamente abbondante di pagine false, manierate, di letteratura decorativa e decorazionistica, sempre però potendo dimostrare come in ognuna di quelle pagine ci fosse almeno una riga, un punto, un accento, abbastanza pieno di esperienza e di forza perchè non si potesse sperare di superarlo. (Si noti che adoperiamo questa ingenua parola in un tempo di *superatori*).

E' certo infine che per discorrere delle influenze esercitate da Gabriele d'Annunzio non parleremmo di volgare dannunzianesimo; e ci toccherebbe quindi di tirare in ballo quei poveri diavoli già castigati, nati in un'epoca infelice, che nella vita sudarono dei sudori non spregevoli per essere classici, saporosi con semplicità e italiani, e che, per il dono di raggiungere una decente toscanità di lingua dovettero rassegnarsi a comparire, in sostanza, come i Da Verona di svariate religioni e manie.

Con D'Annunzio entreremmo nel terreno di un giuoco crudele, quantunque legittimato ed anche ammirevole, e non ci sentiamo di parteciparvi, prima perchè gli uomini che oggi soffrono delle sue *railleries* tanto più feroci quanto più rimangono inespresse e piuttosto che da lui scaturiscono dalla realtà dei fatti, sono i maestri, conosciuti di viso e di scapaccione — quelli che ci ricordano e forse ancora si fidano di noi — dei nostri primi balbettamenti; poi perchè l'influenza dannunziana, così come noi la vediamo, non costituisce un fenomeno fondamentalmente diverso da quello crociano che ci siamo studiati di definire in breve.

La grandezza, magari effimera, dei modelli troppo vicini voluti raggiungere di colpo, ha provocato lo sfacelo delle nostre ultime generazioni, la sete e l'aspirazione e una grandezza intesa alla Byron. Ma oggi, se Dio vuole, chi domanda rifugio al ritmo di una prosa manzoniana per le proprie esercitazioni, non inutili, e forse nemmeno sprovviste di un certo significato assoluto, chi si riaccorge della grandezza modesta, ma vera e miracolosamente offerta di un libro come il *Bouvard et Pecuchet*, raccoglie un tale patrimonio di placida ironia da soddisfarci nel motto:

« La vita è una cosa all'osso ».

RAFFAELLO FRANCHI.

I volti del nemico.

Ho visto anche stamane il mio nemico. Egli non sa che sono io, quello che tutte le mattine incontra, quando esce di casa. Siamo venuti ad abitare la stessa casa; ma le nostre ore sono opposte. Quando lui esce, io rientro.

Appena saprà che sono io, mi guarderà con uno sguardo fiero, il suo busto si drizzerà, il suo passo si farà più franco e spedito e la sua mano stringerà più fortemente la borsa di pelle, che lo fa somigliare ad un avvocato.

Ma ancora non mi conosce e mi guarda come ogni altro uomo. Il suo sguardo erra cercando un altro sguardo compassionevole. Gli anni lo hanno curvato. Una pancetta sporge in fuori. I piedi camminano per loro conto, spalancati, come se volessero fuggire in opposte direzioni. Sul suo volto ogni passione e ogni delusione ha lasciato le sue tracce, e c'è una ruga per ogni vizio e una borsa per ogni dolore.

Quando saprà che sono io, si ricorderà che deve odiarmi, che io sono il suo avversario, che ognuno di noi ha scritto all' altro delle parole atroci. cercando le più pungenti e velenose nel proprio vocabolario. Allora la sua pelle si stenderà, il suo occhio parlerà fierezza, la sua pancetta si smagrirà e i piedi cercheranno la posizione del passo militare, ricordandosi di sostenere fieramente una persona.

***

Ho visto raccogliersi nel vallone i prigionieri che abbiamo fatto. Fino a ieri non avevo veduto i nostri nemici. Oggi il primo manipolo è qui, fra le nostre mani.

Siamo stati dei mesi a indovinarci e a guardarci un po' da lontano. Se uno di loro si dimenticava di stare nascosto, poteva accettare che non si tirasse; ma come per tacita intesa uno di noi poteva sollevarsi un pochino dalla trincea, senza esser colpito. Noi vedevamo al crepuscolo scendere un asino con due soldati, che portavano la mensa ufficiali; e lo stesso avveniva da parte nostra. Nessuno tirava alla mensa ufficiali. Ma se i muli erano due, ma se i soldati erano tre, allora il fuoco partiva dalle trincee, ed essi scomparivano nelle pieghe del terreno.

I nostri nemici, dicevamo, hanno scarpe buone; mica come le nostre! Essi non vivono nel fango, come noi. Hanno comode trincee, e quando fa freddo le riscaldano. Se no, come farebbero a starci? Come tollererebbero quello che noi tolleriamo?

Oggi finalmente li ho davanti, vicini, eccoli qui, sfilano di qui. Il cadetto che li guida è ferito alla coscia, e tiene il fazzoletto insanguinato sopra la ferita, proprio come il nostro aiutante maggiore, che han portato via or ora. Le loro scarpe sono rotte, come le nostre, i loro vestiti coperti di fango, come i nostri, e sui loro volti c'è la stessa specie di letizia rassegnata di quel nostro ferito, che mi è passato accanto a balzelloni, come uomo che aveva ricevuto tanto da « chiamarsi fuori » per un pezzo. Il freddo, le insonnie e le ansie che tesero disperatamente quei volti, oggi li hanno abbandonati per un pezzo, ed essi sembrano tutti gravemente preoccupati di riposare.

***

Ho riveduto dalla serratura della porta che dà nella vicina camera d'albergo l'uomo che mi ha portato via mia moglie. Scriveva una lettera e piangeva. Su quel volto di bel ragazzo, abituato ad essere felice ed a non trovare difficoltà nella vita, le lagrime facevano uno strano effetto, come una corona di perle sulla testa di un povero. Finalmente si animava e pareva umano quel volto, che avevo visto sempre vuoto d'ogni sentimento profondo e d'ogni tensione superiore.

Quante volte ho invidiato la sua felice rapidità di risposta, le sue spiritosaggini ora impertinenti ora leziose, la sua eleganza di ballerino, il modo sicuro e trionfale di entrare in un salotto, la sua memoria di tutti i nomi di tutti i titoli e di tutti gli onomastici che lo rendevano l'idolo delle signore di ogni età!

Ora piangeva più di quello che io piangessi, il giorno che mia moglie mi aveva lasciato, perchè io non potevo stare molto solo a piangere, per via dei ragazzi. E che cosa curiosa! Ora che egli piangeva scrivendo quella lettera e lo vedevo così di tre quarti, scosso ogni tanto da una crisi di singhiozzi, mi pareva che mi somigliasse un pochino, scorgevo nei suoi lineamenti qualche cosa che mi pareva di trovare in un mio vecchio ritratto di quando ero più giovane e ancora non avevo sofferto abbastanza per prendere il volto di uomo.

GIUSEPPE PREZZOLINI.

Imminente:

A. RICCIARDI

Scritti teatrali

Prefazione di A. G. Bragaglia

Ai prenotatori L. 5. (Mandare prenotazioni e vaglia all'editore Piero Gobetti - Torino.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo